

SATTO ANALISI Documenti spettacolari: le immagini a colori di *The Second World War in Colour*

Tra le *gallery* fotografiche presentate online su diversi blog istituzionali e siti di news, da qualche tempo sembrano essere entrate in agenda raccolte di fotografie a colori. L'elemento di interesse è in genere il periodo storico a cui gli scatti risalgono. Quasi sempre, infatti, si tratta di immagini a colori di epoche ed eventi normalmente rappresentati e pensati in bianco e nero¹. Navigando di link in link le segnalazioni si moltiplicano: in tutti i casi la notizia, l'elemento degno di nota, è il colore, che spicca come un'eccezione all'interno di un archivio di documenti – fotografici o filmici – in b/n.

Se gli esempi citati sono quindi trattati come eccezioni, *quando* il colore riprodotto diviene la norma nello scenario mediale?

Il formato ridotto e i cineoperatori di guerra

Per avere un quadro completo sui sistemi tecnologici del colore dagli albori del XIX secolo alla fine del XX, è possibile consultare la dettagliatissima *Timeline of Historical Film Colors*, corredata di un esauriente apparato iconografico e bibliografico, disponibile all'indirizzo <http://zauberklang.ch/filmcolors/>. La complessità tecnica della produzione e riproduzione cromatica è tale che i sistemi-colore qui indicizzati sono più di duecento; non tutti però conobbero uno sfruttamento commerciale significativo e tantomeno una diffusione a livello sociale. Notoriamente, se si tralascia il colore cosiddetto applicato e ci si concentra sui sistemi riproduttivi a base fotografica, i manuali di storia del cinema riportano il primato di *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), primo lungometraggio a colori "naturali" girato a Hollywood in studio di posa con illuminazione artificiale grazie al Technicolor IV, sistema estremamente "pesante" e costoso, appannaggio delle produzioni più ricche².

Per poter osservare i tempi e i modi della diffusione sociale delle immagini a colori è perciò necessario lasciare per un momento da parte il cinema istituzionale, le produzioni professionali e i circuiti commerciali delle visioni in sala per rivolgersi piuttosto a considerare il settore sommerso e *nontheatrical* del cinema amatoriale³. A questo proposito, se si incrocia la storia tecnologica dei sistemi di riproduzione cromatica con la storia tecnologica del cinema amatoriale – realizzato in *formato ridotto* (9,5mm, 16mm, 8mm) rispetto allo standard professionale del 35mm – emerge un dato cruciale: le pellicole a colori vengono messe a punto *prima* nella versione in formato ridotto e solo in seguito sono rese disponibili e funzionali anche per il cinema istituzionale. Il settore dell'amatoriale ha quindi giocato un ruolo strategico di "banco di prova" nella ricerca tecnologica sulla riproduzione cromatica, risorsa espressiva che ha così conosciuto un'adozione *dal basso* nel circuito cinematografico⁴.

Frutto di una gestazione durata più di quindici anni presso i laboratori della Kodak e prodotto in serie dal 1935, il Kodachrome è la prima pellicola a colori "leggera" per la produzione fotografica e cinematografica *di massa*: si tratta di un sistema *monopack*, con i tre strati di emulsione sovrapposti sullo stesso rullo (a differenza del *tripack* o *three-strip* del Technicolor). Per la precisione, nel 1935 viene lanciata la pellicola 16mm invertibile⁵ e l'anno seguente il 35mm fotografico. La reazione del pubblico è entusiastica e la diffusione del nuovo procedimento abbastanza rapida, considerato che nel 1940 ben otto dei dieci film amatoriali selezionati come i migliori nel concorso annuale indetto dall'Amateur Cinema League sono girati in Kodachrome⁶. Quello americano, tuttavia, non è l'unico efficace sistema-colore: negli stessi anni dall'altra parte dell'oceano, in Germania, è in atto una corsa contro il tempo per contrastare la penetrazione del Kodachrome e guadagnare la supremazia sul mercato cineamatore nazionale ed europeo. Lo sforzo dei laboratori di ricerca Agfa conduce alla messa a punto di un altro sistema *monopack* di riproduzione cromatica, fatto circolare anch'esso sia in versione invertibile 16mm per il cinema sia in versione 35mm per la fotografia: è l'Agfacolor, presentato nel 1936⁷.

SATTO ANALISI Dal lancio di un nuovo ritrovato tecnologico al suo pieno assorbimento possono però passare anche decenni. Le immagini a colori, infatti, ancora almeno per tutti gli anni '40 rimangono un'occorrenza piuttosto eccezionale. Tra i primi ad avere tra le mani il nuovo supporto, oltre ai cineoperatori più abbienti e attenti al perfezionamento tecnico ed estetico dei propri *home movies*, figura un ben preciso gruppo di "pionieri": sono i soldati e i cineoperatori impegnati su entrambi i fronti della seconda guerra mondiale. Sia l'Agfacolor sia il Kodachrome, infatti, compaiono sulla scena alle soglie dell'esplosione del conflitto: in un certo senso, la seconda guerra mondiale e il colore "scoppiano" insieme. In questo frangente, come spesso avviene, la ricerca tecnologica sul cinema è messa al servizio della sperimentazione e dell'azione bellica e il colore, che diverrà un supporto di uso comune nel mondo "civile", conosce una delle sue prime applicazioni in ambito militare⁹. Le nuove pellicole a colori, infatti, sono innanzitutto un ausilio decisivo per le riprese aeree di ricognizione finalizzate alla stesura di rilievi cartografici, grazie al contenuto informativo sulla morfologia del territorio apportato dal colore rispetto ad analoghe immagini in b/n. In più, in particolare nella Germania nazista, la ricerca tecnologica sulle emulsioni fotosensibili a colori è sostenuta economicamente e pungolata ideologicamente da ragioni di ordine politico e propagandistico: Goebbels è esplicito nel dichiarare la propria fede nell'impatto emotivo delle immagini a colori sulle masse e per questo garantisce ai cineoperatori impegnati al fronte una fornitura gratuita di pellicole Agfacolor e di servizi di sviluppo e stampa, al fine di documentare a dovere i successi del Reich⁹.

L'incalcolabile metraggio girato soprattutto da angloamericani e tedeschi durante le imprese belliche è rimasto a lungo chiuso negli archivi. La sua riemersione, avvenuta gradualmente a partire dagli anni '70¹⁰, si è resa improvvisamente evidente negli anni a cavallo del nuovo millennio grazie a un boom di produzioni televisive che mettono l'accento proprio sulla presenza del colore: titoli come *'33-'45 in Farbe* o *Les Archives en couleurs: Images du 3e Reich* sono documentari storici per la tv realizzati all'inizio del 2000, in concomitanza con il lancio di alcuni canali tematici come History Channel e Discovery.



SATTO ANALISI L'apripista di questo vero e proprio filone è però *The Second World War in Colour*, prima serie britannica costituita esclusivamente da *footage* a colori. Nata da un'idea dell'archivista Adrian Wood e sostenuta dal *producer* della Trans World International (TWI) Stewart Binns, si articola in dieci episodi destinati alla messa in onda su ITV, Channel 4 e altri broadcaster internazionali tra il 1999 e il 2005¹¹. Pare che sia stato proprio il successo di pubblico di questa prima serie a favorire la proliferazione di prodotti analoghi, tanto che una capillare mappatura del territorio, tra riassemblaggi e varianti "nazionali", risulta problematica e sfuggente: "The strand was responsible for setting a trend in producing history documentaries around colour archive footage from periods that had previously only been represented in black and white"¹². Più che elencare con precisione tutti i documentari del filone, tuttavia, importa qui valutare il ruolo del colore: cosa aggiunge/toglie il colore alla ricezione delle immagini del passato? In che modo modifica la percezione della storia?

Storie vere senza nomi

Nel mondo occidentale si sono cristallizzate attorno alla coppia colore/bianco e nero alcune connotazioni culturali di lungo corso¹³. Se rapportata all'acromia dell'immagine in b/n, infatti, l'immagine a colori è percepita come più reale, come il perfezionamento di una riproduzione finalmente fedele in tutto e per tutto all'originale; d'altro canto e in virtù della medesima potenza percettiva, il colore nelle immagini colpisce e cattura i sensi degli spettatori con una tale forza di *seduzione* da rendersi in un certo senso autonomo dagli oggetti e dai "fondali" su cui si manifesta: il colore in quanto tale – come pigmento o radiazione, non come qualità delle cose colorate – sortisce così un effetto contrario al realismo e porta a derealizzare le immagini, a traghettarle nei territori del fantastico e della pura attrazione: "La storia delle immagini, e soprattutto quella della pittura, ha registrato questo paradosso, sotto molte rubriche e attraverso numerosi episodi"¹⁴. I significati culturali di "reale" e "fantastico" associati al colore non sono però da intendere solo come opzioni nettamente separate, ma anche e soprattutto come tensioni compresenti in seno alla stessa opera: un'immagine fotografica o cinematografica a colori è sempre tendenzialmente una copia più fedele e aderente al reale della corrispondente riproduzione in b/n e, *nello stesso tempo*, tende sempre ad attivare sollecitazioni sensoriali che *distraggono* dai soggetti e dagli oggetti rappresentati. È questo il caso dei documentari in esame: da un lato i materiali a colori contengono un surplus di informazione e vengono per questo presentati come una fonte storica più attendibile perché più completa; dall'altro la presenza del colore attiva una partecipazione sensoriale ed emotiva che "sposta" la ricezione di quelle stesse immagini verso i territori della narrazione finzionale. Stewart Binns, *producer* della serie in esame, dà per acquisita questa qualità dell'immagine a colori: "It is immediately apparent to anyone viewing the colour material that the emotional response is different from that experienced by seeing black and white images. It seems more intimate, it seems to draw you in, it seems more 'real'"¹⁵. L'enfasi sul colore, la sua menzione fin dal titolo, è così perfettamente funzionale al "nuovo corso" del documentario televisivo inaugurato alla fine degli anni '90, il quale a sua volta veicola e si fonda su una nuova tipologia di discorso storico. Le immagini a colori in sostituzione del "vecchio" materiale d'archivio in b/n risponderrebbero infatti a un nuovo paradigma nelle forme di rappresentazione della storia, assecondando "un diffuso desiderio di (ri)esperire il passato con un coinvolgimento affettivo, sensoriale ed emozionale"¹⁶:

During the 1990s and early 2000s, the function of history documentary saw a shift away from its educational origins towards a popularism that privileged visual spectacle over academic empirical analysis. (...) The move away from a public educative function was also indicative of a wider move in factual television towards 'first person media', in which subjective and personal perspectives challenged official and public regimes of truth.¹⁷

SATTO ANALISI Alla luce di ciò, come è stato impiegato il *footage* a colori nei documentari in questione? Per rispondere, si farà riferimento proprio al testo “capostipite”, *The Second World War in Colour*, nello specifico alla versione da 2h e 27': http://www.youtube.com/watch?v=U4gLURNf_h4.

Il film si apre con alcuni cartelli inframmezzati da brevissime scene in funzione di “sigla”. I cartelli recitano: “The second world war has been seen as a black and white war [pausa] until now / Now for the first time you will see the second world war [pausa] in colour / The images are original / The colour is real / You will hear the letters and diaries of those who lived and died in this war». Il commento sonoro alle immagini è infatti costituito da frammenti di lettere e diari privati, recitati da voci di volta in volta diverse. A cucire questi estratti discontinui ed eterogenei in un racconto unitario provvede un “narratore” *over* autorevole, cui dà voce l'attore inglese John Thaw. Alla colonna audio si aggiungono poi alcune sonorizzazioni sincrone – soprattutto in corrispondenza di esplosioni o di mezzi a motore come aerei in volo e carri armati in marcia, di cui viene riprodotto il rombo – e una partitura musicale che alterna passaggi orchestrali “di ricordo” tra le varie scene a brani “di rinforzo” scelti in base a una sintonia superficiale e stereotipata con quanto viene mostrato. Ad esempio, il passaggio che documenta la visita dell'ex primo ministro inglese Lloyd George a Hitler presso il Berghof è allietato da una musica popolare in stile bavarese; in maniera analoga, un brano *swing* segna il ritmo di una breve sequenza di vedute urbane e stralci di vita quotidiana negli Stati Uniti alla fine degli anni '30. A questi interventi sul piano sonoro, si aggiunge una insistente *slow motion* a conferire un tono epico a diversi passaggi.



Nonostante l'innegabile tentativo di percorrere una strada diversa rispetto alla “vecchia scuola” del racconto storico televisivo attraverso l'uso di molti materiali amatoriali in luogo dei documenti ufficiali e il ricorso a testimonianze di persone comuni in sostituzione delle dichiarazioni istituzionali dei “protagonisti”, *The Second World War in Colour* tradisce una discendenza diretta dal modello del documentario “a

SATTO ANALISI tesi": il testo recitato da Thaw propone un'interpretazione delle vicende belliche ormai pienamente consolidata, a cui la colonna visiva è del tutto asservita, in funzione di mera didascalia. Non a caso, in riferimento a questa e analoghe produzioni, la studiosa Frances Guerin ha parlato di "documenti dell'oblio" che, anziché fungere da sprone per una memoria viva e attiva, si limitano a "pensare al posto nostro"¹⁸. In più, a eccezione dell'enfasi iniziale, nel prosieguo del film non c'è alcun riferimento alla qualità cromatica delle pellicole impiegate, quasi che il colore, dapprima sbandierato come esca, sia stato presto dimenticato. Del resto, che cosa si può dire del colore in queste immagini che non sia già autoevidente?

Se, in accordo con la linea di ricerca della Guerin, proviamo a sottrarre i materiali filmici che compongono il documentario dalla confezione in cui sono stati inseriti e ad avvicinarli *ex novo*, le stesse pellicole si rivelano reperti preziosi e la presenza in esse del colore un indizio storico eloquente da cui partire. Mentre, in generale, le parole tratte da lettere e diari sono attribuite a soggetti precisi, con un nome e un cognome, le immagini che compongono la trama visiva del film restano per lo più anonime, prive di indicazioni sull'identità di chi le ha realizzate. Ogni spezzone è corredato di un sottopancia che puntualmente riporta in sovrapposizione il luogo e l'anno di riferimento, ma, a parte queste indicazioni testuali, quasi mai il commento si rivolge agli aspetti formali e stilistici delle pellicole¹⁹. E allora: che cosa ci dicono quelle immagini? Quali sono state le circostanze della loro produzione? In assenza di altri appigli, non resta che ripartire proprio dal colore come qualità "marcata" ed eccezionale rispetto al più comune b/n.

Le macchine del futuro

Data la nazionalità delle due principali industrie produttrici di pellicole a colori, la Agfa e la Kodak, è possibile in primo luogo inferire che i cineoperatori fossero per la maggior parte angloamericani e tedeschi; ad avvalorare questa ipotesi giocano anche i dati sull'istituzionalizzazione della pratica cineamatoriale nei Paesi in questione: in America già nel 1926 viene fondata l'Amateur Cinema League, la principale associazione di categoria, cui fa capo anche la pubblicazione della rivista mensile per cineamatori *Movie Makers*; nel Regno Unito nel 1932 le associazioni di cinedilettanti ammontano a una ventina; in Germania nel 1935 la *Bund Deutscher Filmamateure* annovera ben 16.000 membri. Mentre in altri Stati, come l'Italia, il cinema in formato ridotto conoscerà un boom molto più avanti, nel corso degli anni della ricostruzione postbellica, Stati Uniti, Gran Bretagna e Germania rappresentano l'avanguardia di un processo di modernizzazione di cui il cinema in formato ridotto è parte integrante. Essere un cineamatore negli anni '30, infatti, comporta l'acquisizione di una grande competenza tecnologica, di fatto una padronanza semi-professionale del mezzo. Di conseguenza, definire le immagini che compongono *The Second World War in Colour* "amatoriali" significa anche rimarcare non tanto la loro distanza dalle produzioni dei professionisti, quanto trattarle come materiale *non ufficiale*: anche se è evidente che alcuni di questi spezzoni sono stati girati da cineoperatori di mestiere, addestrati a cogliere le circostanze migliori a fini propagandistici, il film non include cinegiornali o altri testi già "compiuti". Tra le situazioni mostrate figurano anche alcuni momenti di svago delle truppe, con i soldati che giocano a carte o suonano la chitarra. Non tutte le riprese, tra l'altro, sono riconducibili alla vita militare; alcune di esse sembrano piuttosto realizzate da civili che documentano momenti banali o eventi irripetibili, come la distruzione della propria città sotto le bombe nemiche. In questi casi, il colore è indice dell'agiatezza di cui gode il cinedilettante: non solo *filmare* è in questa stagione un hobby ancora piuttosto costoso, ma *filmare a colori* è il segnale di un privilegio economico e sociale ulteriore.

Prestando ora attenzione alla natura cromatica di queste immagini, non è ravvisabile in esse un progetto estetico coerente e riconoscibile: gli autori sono innumerevoli e nessuno di loro sembra voler fare del colore un uso poetico, ad esempio esaltandone la resa pittorica. Non solo la qualità stilistica individuale

SATTO ANALISI



non è qui distinguibile, ma gli elementi degni di nota emergono proprio grazie al carattere *anonimo* e *collettivo* di questa grande quantità di *footage*. In virtù dell'assemblaggio di materiali tanto eterogenei, della possibilità di vederli accostati uno di seguito all'altro, infatti, si impongono allo sguardo alcune figure cromatiche ricorrenti: sopra ogni cosa le tinte sgargianti delle varie bandiere, soprattutto quella nazista, americana e britannica, veri e propri oggetti-colore ad altissima frequenza di apparizione. In un certo senso, i nuovi supporti a colori sembrano ideati proprio al fine di celebrare in tutto il loro impatto visivo i toni accesi delle bandiere che occhieggiano praticamente in tutti gli spazi pubblici inquadrati, a ribadire l'esaltazione delle diverse identità nazionali in tempi di guerra²⁰. Bandiere e stendardi cadenzano così le immagini alla maniera di spiccati accenti visivi e si distinguono su un fondo generalmente "neutro", un impasto di toni spenti. Paradossalmente, proprio quel fondale composto dai grigi e dai verdi di uniformi militari, tute mimetiche, elmetti e persino di imponenti macchine belliche, sembra essere la tinta più rappresentativa di questi materiali, quasi fosse "il colore della guerra", o almeno della guerra che qui viene documentata. Insieme, rivolgendo uno sguardo complessivo a queste pellicole, un'altra tinta molto presente è il blu di cieli e mari solcati da aerei e navi da guerra delle diverse divisioni aeree e flotte nazionali. In particolare, in moltissimi casi il cielo e il mare – e le relative sfumature di blu – non sono solo l'inevitabile complemento e cornice dell'immagine, bensì costituiscono il soggetto stesso della ripresa, effettuata in volo dal finestrino di un velivolo o sul ponte di un incrociatore nel mezzo di una tumultuosa traversata oceanica. In questi frammenti filmati è dunque evidente come il cinema – il cinema a colori nello specifico – non sia l'unico ritrovato tecnologico in campo, ma si faccia anzi strumento di documentazione e di esaltazione di altre esperienze percettive e di altri mezzi "ad alto contenuto tecnologico" quali aerei, navi transatlantiche, sottomarini e carri armati. I film a colori girati sui diversi fronti della seconda guerra mondiale si collocano insomma all'apice della modernità industriale e tecnologica sia per i soggetti rappresentati – le "macchine" più sofisticate dell'epoca – sia per la forma estetica della loro messinscena – a colori, ovvero sul supporto più aggiornato e "nuovo" possibile. Non solo: questi

SATTO ANALISI

documenti svolgono un ruolo chiave nella mediazione dell'ansia sociale che ogni nuova tecnologia porta con sé. A questo proposito, Bernhard Rieger ha individuato tre settori chiave ai fini della negoziazione dell'innovazione tecnologica in Gran Bretagna e in Germania dalla fine dell'800 al termine del secondo conflitto mondiale: l'aviazione, l'industria navale (in particolare il varo dei primi transatlantici) e il cinema. Tutte queste nuove macchine, che conoscono applicazioni sia militari sia civili, sono fonte di ansie sociali, poiché vengono percepite come un rischio per l'incolumità fisica (le prime due) o per l'integrità morale (il cinema, soprattutto alle origini) delle masse, per lo più relegate a una fruizione passiva. In questo contesto, il cinema in formato ridotto offre invece una possibilità di riscatto e di controllo attivo sulla tecnologia: "where watching cinema films was considered a process of merely passive reception, producing amateur movies required active personal initiative and effort that established an intimate bond between individuals and technology"²¹. In più, il cinema in formato ridotto praticato *in ambito militare* attesta uno dei più avanzati gradi di "integrazione" possibile tra uomini e macchine: i cineoperatori di guerra dimostrano non solo di saper governare il proprio apparecchio di ripresa, ma anche di poter prendere parte in prima persona a complicate e "terrificanti" operazioni aeree e navali.

Prima di concludere, è forse bene chiarire la scelta di concentrarsi sulla dimensione tecnologica, sulla qualità estetica e sull'uso sociale di queste pellicole: è indubbio che molte delle immagini considerate siano state girate a fini di propaganda e che alcune di esse ritraggano scene di distruzione e morte; in più, è anche probabile che i crimini più gravi si stessero consumando nel fuori campo. Queste immagini *nascondono* inevitabilmente qualcosa e rendono dunque legittima una loro lettura a partire da quel che manca. Solo non si tratta dell'unica lettura lecita: al contrario, è possibile partire da quel che c'è, da quel che questi film *mostrano*, dai loro caratteri più evidenti e persino *superficiali*, quale appunto il colore. Adottando questa prospettiva, il *footage* a colori della seconda mondiale partecipa di un regime percettivo profondamente modificato dalla guerra e dai processi di modernizzazione tecnologica che agli eventi bellici si legano in un complesso inestricabile di cause ed effetti. Il colore in queste immagini non serve semplicemente – e semplicisticamente – a rendere *presente* e vicino a noi il passato ai fini di una fruizione più partecipata del racconto storico. Il colore è anche e soprattutto la traccia di un'attitudine entusiastica nei confronti di un presente già percepito come *futuro*²² e di cui i cineoperatori di guerra sono, forse inconsapevolmente, protagonisti.

Elena Gipponi

Note

1. Alcuni esempi: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2100326/Stunning-rare-colour-images-World-War-II.html> (ultimo accesso 7 marzo 2014); <http://blogs.smithsonianmag.com/aroundthemap/2012/03/celebrities-of-the-past-now-in-vibrant-color-at-the-portrait-gallery/> (ultimo accesso 7 marzo 2014); <http://blogs.smithsonianmag.com/smartnews/2012/08/relive-the-1940s-through-these-old-color-photographs/> (ultimo accesso 7 marzo 2014).

2. Il Technicolor IV comporta l'impiego di una tripla quantità di pellicola (una bobina per catturare separatamente ciascuna delle tre radiazioni primarie dello spettro) e la fornitura obbligatoria di consulenti sul set, i *colour consultants*.

3. Sul cinema amatoriale cfr. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995; Roger Odin, "Il cinema amatoriale" in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-352; Karen L. Ishizuka, Patricia R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations into History and Memory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001; Melinda Stone, Dan Streible (a cura

SATTO ANALISI

di), *Small-Gauge and Amateur Film*, *Film History*, vol. 15, n. 2 (2003); Dan Streible, Martina Roepke, Anke Mebold (a cura di), *Nontheatrical Film*, *Film History*, vol. 19, n. 4 (2007). Il cinema amatoriale è in genere anche a *passo ridotto*, nel senso che la pellicola scorre a una cadenza inferiore ai 24 fotogrammi al secondo del cinema sonoro; a questo proposito, il cinema amatoriale resta muto, privo di banda per la registrazione sincrona del sonoro, molto a lungo, di fatto fino ad anni '70 inoltrati. È invece possibile registrare il suono separatamente e postsincronizzarlo.

4. Cfr. Giuseppe Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1983; Alan Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897 – 1979*, Transition Publishing, Nashua (NH) 2000; Leo Enticknap, *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*, Wallflower Press, London-New York 2005; Kaveh Askari, "Early 16mm colour by a career amateur", *Film History*, vol. 21, n. 2 (2009), pp. 150-163; Charles Tepperman, "Color unlimited: amateur color cinema in the 1930s" in Simon Brown, Sarah Street, Liz Watkins (a cura di), *Color and the Moving Image. History, Theory, Aesthetics, Archive*, Routledge, New York-London 2013, pp. 138-149; Marsha Gordon, "Lenticular Spectacles: Kodacolor's Fit in the Amateur Arsenal", *Film History*, vol. 25, n. 4 (2013), pp. 36-61.

5. A differenza del film professionale/commerciale, che necessita di essere distribuito nel circuito delle sale e quindi stampato in numerose copie, i film amatoriali, realizzati per una ristretta cerchia di spettatori, sfruttano il procedimento dell'*inversione*: al fine di limitare i costi e ridurre il dispendio di pellicola, il passaggio dall'immagine negativa all'immagine positiva avviene sullo stesso supporto, che costituisce così l'*unica* copia disponibile. In realtà, un impiego professionale del Kodachrome cinematografico 16mm è reso possibile grazie alla combinazione con il sistema Technicolor, in particolare per rifornire le sale delle attualità cinematografiche sui fatti della seconda guerra mondiale, girati in 16mm e poi "gonfiati" in 35mm in fase di stampa.

6. Alan Kattelle, *op. cit.*, pp. 182-183.

7. Dirk Alt, "'Front in Farbe': Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941–1945", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 31, n. 1 (marzo 2011), pp. 43-60. In concomitanza con lo sbarco in Europa dei sistemi riproduttivi americani come il Technicolor o il Kodachrome, verso la metà degli anni '30 anche altre cinematografie nazionali oltre a quella tedesca abbozzano tentativi di riproduzione del colore, in vista di una difesa di valori commerciali e ideologici prima ancora che artistici. In Italia, in particolare, si rispolverano alcuni brevetti poco funzionali, cfr. Federico Pierotti, "Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-1959)" in Sandro Bernardi (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano: il sonoro e il colore*, Carocci, Roma 2006, pp. 85-139, e Luca Giuliani, "Il colore autarchico" in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-39*, vol. V, Marsilio/Scuola Nazionale di Cinema/Edizioni di Bianco&Nero, Venezia-Roma 2006, pp. 454-455.

8. Il rapporto tra innovazione tecnologica nel campo militare e in quello della comunicazione è stato recentemente messo in evidenza, ad esempio, da Peppino Ortoleva, che osserva come soprattutto nel corso del XX secolo la comunicazione e la guerra abbiano condiviso *un unico arsenale*, Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 55.

9. Frances Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, p. 93. La stessa Agfa, del resto, è una divisione del colosso industriale I.G. Farben, che si distinguerà qualche anno più avanti per la produzione dello Zyklon B, il composto chimico usato nelle camere a gas.

10. Rick Prelinger, archivista e fondatore dei Prelinger Archives (circa 60.000 film *nontheatrical* e non istituzionali, ora acquisiti dalla Library of Congress), tracciando una breve storia della pratica di riappropriazione e riuso di *found footage* a fini documentaristici per la tv, nota come fino agli anni '70 la "vecchia scuola" dei documentari televisivi (ad esempio la lunga serie della CBS *The Twentieth Century* con Walter Cronkite) attingesse principalmente a filmati "istituzionali" e "ufficiali": "there was almost no representation of daily life or history as experienced by ordinary people, and the focus was on 'official'

- SATTO ANALISI** source materials – footage infused with the implicit ‘authenticity’ of the Big Five newsreels or the US government”, in <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/rick-prelinger-we-have-always-recycled> (ultimo accesso 7 marzo 2014).
11. Dafydd Sills-Jones, “*The Second World War in Colour*: The UK History Documentary Boom and Colour Archive” *Journal of British Cinema & Television*, vol. 7, n. 1 (aprile 2010), pp. 115-130.
 12. *Ivi*, p. 116.
 13. Per una ricognizione storica sui significati simbolici del colore, cfr. la vasta produzione dello storico della cultura Michel Pastoureau. Per una storia culturale del colore nel cinema, cfr. Federico Pierotti, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Genova 2012. Pierotti osserva come alla percezione dell’immagine a colori nella storia del cinema siano da sempre stati associati – alternativamente o anche simultaneamente – gli opposti valori di *attrazione* e *distrazione*.
 14. Jacques Aumont, “Colori d’uomo: la carne, il cosmetico, l’immagine” in Monica Dall’Asta, Guglielmo Pescatore (a cura di), *Il colore nel cinema, Fotogenia. Storie e teorie del cinema*, n. 1, Clueb, Bologna 1994, p. 89.
 15. Dafydd Sills-Jones, *op. cit.*, p. 126.
 16. Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 75.
 17. Dafydd Sills-Jones, *op. cit.*, p. 118.
 18. Frances Guerin, *op. cit.*, p. 215 (“documents of forgetting”) e p. 163 (“does all our thinking for us”).
 19. Secondo Frances Guerin, l’anonimato degli autori di queste riprese non è da trattare come una lacuna ma come una risorsa: “the status of an image as amateur is not determined by the identity (or lack thereof) of the person behind the camera. (...) It is the image itself and the journey it traveled in the wake of its production, not the one who took the image, that is the basis of my optic of the amateur”, *Ivi*, p. 20. Per la studiosa, anche le pellicole a colori girate da una cineamatrice nota come Eva Braun, l’amante di Hitler, sono da considerare “anonime”: “Within my argument, an image can be anonymous even when the photographer is identified. (...) even when the amateur photographer or home movie maker can be named, his or her images are generic, often identical to thousands of others”, *Ivi*, p. 28.
 20. L’Agfacolor, in particolare, sembra messo a punto proprio per esaltare il campo rosso della bandiera del partito nazionalsocialista: “Due to the character of Agfacolor three-color negative film, magenta or red, yellow, and cyan or blue objects are always going to stand in relief from the browns and other earth tones of the battlefield. (...) And of course the most striking red object in the German war effort was the background for the swastika on the official flag of the Nazi Party”, *Ivi*, p. 175.
 21. Bernhard Rieger, *Technology and the culture of modernity in Britain and Germany, 1890-1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 222.
 22. Andreas Huyssen, *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.